San Giovanni Battista

a cura di
Valeria Merlini e Daniela Storti

SKIRA

In copertina
San Giovanni Battista, particolare
Parigi, musée du Louvre
© 2009 musée du Louvre / Angèle Dequier

Art director
Marcello Francone

Progetto grafico
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Eva Vanzella

Redazione
Alessandro Prandoni

Impaginazione
Sara Salvi

Traduzioni
Alessandra Gallo per *Scriptum*, Roma

Finito di stampare
nel mese di novembre 2009
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Referenze fotografiche
© 2005 C2RMF / Elsa Lambert (p. 112 fig. 2)
© 2007 musée du Louvre / Angèle Dequier (p. 68)
© 2008 C2RMF / J.-L. Bellec (p. 72)
© 2009 C2RMF / J.-L. Bellec (pp. 64, 104, 105)
© 2009 Laboratorio museotecnico Goppion (p. 141)
© 2009 musée du Louvre / Angèle Dequier (pp. 65, 69, 73, 81, 83-85, 87, 102 fig. 7)
Courtesy Archivio Fotografico – La Triennale di Milano (Foto Bianchi, Monza: p. 25)
Courtesy Archivio Fotografico – La Triennale di Milano (Foto Argo, Milano: p. 26)
Courtesy Archivio Fotografico – La Triennale di Milano (Foto Crimella: pp. 27, 32)
© Jean-Louis Bellec, C2RMF (pp. 92, 95)
© C2RMF (pp. 106, 107)
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano (pp. 28, 29, 30, 31)
© Elsa Lambert, C2RMF (p. 93)
Foto Carlo Macchiavello (pp. 134, 135 in basso)
© Elisabeth Ravaud, C2RMF (pp. 90, 91, 94, 96 fig. 9)
© Istituto Luce-Rai (p. 135 in alto)
© Luigino Visconti, Genova (p. 51)
© Foto RMN © Michèle Bellot – Réunion des Musées Nationaux / distr. Alinari (p. 100 fig. 3)
Riproduzione autorizzata dal Museo Leonardiano di Vinci (pp. 126, 127, 128, 129)
Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (p. 55)

Catalogo a cura di
Valeria Merlini e Daniela Storti

Coordinamento
Cinzia Manfredini

Ringraziamenti

La più viva riconoscenza al museo del Louvre che ha reso possibile questa iniziativa

Si ringraziano il Consiglio Comunale e il presidente Manfredi Palmieri

la Direzione centrale Turismo, Marketing territoriale, Identità

Un ringraziamento particolare a:
Serafino Cagnetti
Alessandro Usai
Pier Donato Vercellone

Si ringraziano inoltre:
Paolo Moglia
Donatella Manzan

lo Studio di restauro Merlini-Storti per l'assistenza didattica al pubblico, in particolare: Silvia Bucci, Irene Piccari

Si ringrazia per il supporto scientifico

La datazione del *San Giovanni Battista* di Leonardo non viene indicata in didascalia in quanto, come documenta anche questo catalogo, costituisce un sempre vivo argomento di studio.

LEONARDO A MILANO

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

Mostra promossa da

San Giovanni Battista

Dal museo del Louvre
a Palazzo Marino.

Esposizione straordinaria
del *San Giovanni Battista*
di Leonardo da Vinci

Sala Alessi,
27 novembre - 27 dicembre 2009

Mostra a cura di
Valeria Merlini e Daniela Storti

Organizzazione e direzione mostra
ALEART progetti d'immagine
Giovanni Allegri
Cinzia Manfredini

Ufficio legale
Gemma Mantovani

Ufficio stampa
Lucia Crespi

Progetto allestimento
Studio Greci Architettura
Elisabetta Greci

Progetto illuminotecnico
Light Studio
Giuseppe Mestrangelo

Progetto teca
Laboratorio museotecnico Goppion

Progetto musicale
Luca Berni

Progetto video
Antonio Farisi

Realizzazione video
Centro di produzione ViSo
Virtual Solution

Realizzazione allestimento
Way
Nolgar
Aletel

Assicurazione
Synkronos

Trasporti
Arteria

Sito ufficiale
cultura.eni.com

Comune di Milano

Sindaco
Letizia Moratti

Assessore alla Cultura
Massimiliano Finazzer Flory

Direttore centrale Cultura
Massimo Accarisi

PALAZZOREALE

Responsabile coordinamento e gestione mostre
Domenico Piraina

Coordinamento mostra
Luisella Angiari

Organizzazione
Giuliana Allievi
Filomena Della Torre
Patrizia Lombardo
Christina Schenk
Diego Sileo
Giulia Sonnante
Roberta Ziglioli

Coordinamento tecnico
Patrizia Lombardo
Luciano Madeo
Annalisa Santaniello

Responsabile Amministrazione
Roberto Sforni

Amministrazione
Laura Piermattei
Sonia Santagostino
Luisa Vitiello

Responsabile Comunicazione e promozione
Luciano Cantarutti

Comunicazione e promozione
Francesca La Placa
Maria Trivisonno

Ufficio stampa Comune di Milano
Francesca Cassani
Martina Liut

Comunicazione visiva
Dalia Gallico
Art Lab

museo del Louvre

Henri Loyrette
Presidente Direttore

Hervé Barbaret
Amministratore generale

Catherine Sueur
Amministratrice generale aggiunta

Vincent Pomarède
Direttore del Département des Peintures

Juliette Armand
Direttrice della produzione culturale

Christophe Monin
Direttore dello sviluppo e del mecenatismo

Media partner

CORRIERE DELLA SERA

Partner tecnici

SYNKRONOS

PHILIPS

Sponsor tecnico

Il dipinto dentro le pagine. Fortuna letteraria del *San Giovanni*

Guardare con disincanto al *San Giovanni* non è facile, gli strati di interpretazioni che si sono frapposti fra il nostro tempo e l'opera andrebbero pian piano livellati. Per recuperare il diritto critico che ci permette di dire una parola nuova dovremo scrostarci di dosso l'illusione che sul dipinto sia già stato detto tutto. La storia d'altronde dissemina i concetti in ordine sparso, senza che gli uomini a prima vista si accorgano dell'inedito che scovano o delle ripetizioni in cui incappano, delle tracce che i loro tempi imprimono sugli oggetti.

Di Leonardo non si sono occupati soltanto storici dell'arte in senso stretto, al suo *San Giovanni* intellettuali, storici, amatori, filosofi e letterati hanno dedicato le loro pagine (nell'ordine: Edgar Quinet, Jules Michelet, Théophile Gautier, André Gide, Sigmund Freud, Marcel Proust e Carlo Emilio Gadda). Leggendo altri (Flaubert, Nietzsche, Valéry, e Proust ancora) si avverte solo il sentore della sua presenza, da quel che dicono certi intrecci che proveremo a ricostruire.

Col tempo, nella letteratura sul *San Giovanni*, si sono ingrossati due corsi, paralleli ma comunicanti, di uno stesso fiume: nel primo, scorre una storia dell'arte il cui sapere tende a diventare verificabile, che tenta di dotarsi di un metodo il più possibile rigoroso e scientifico; nel secondo, le "letture" degli scrittori, che pongono all'opera le domande più urgenti, spesso ancorate alle esigenze delle soggettività.

È chiaro che la storia dell'arte, nel suo avanzare, rimodella di continuo l'immagine degli artisti, cosicché, per comprendere le pagine degli scrittori, bisognerà chiedersi, di volta in volta, quale Leonardo avessero sotto gli occhi – per tracciare un quadro di fortuna letteraria, non si potrà insomma tralasciare la storia della critica. Ma il rapporto va inteso in senso biunivoco: sia gli scrittori, chi più chi meno, stavano attenti a cosa dicevano gli storici dell'arte, sia questi, chi più chi meno, accoglievano il fascino o il contraccolpo all'immagine di Leonardo che gli scrittori restituivano loro[1].

Soprattutto un secolo ha visto svolgersi il rapporto tra gli scrittori e il *San Giovanni*, il cui limite in avanti sarebbe il simbolico 1939, quando il dipinto va in prestito a Milano per la "Mostra di Leonardo da Vinci" e, nel mentre, scoppia la guerra e una civiltà critica e letteraria muore per lasciare il posto a un'altra.

I

All'inizio dell'Ottocento, il *San Giovanni* non sembra suscitare ancora grandi entusiasmi: Stendhal, che vive nel culto del *Cenacolo*, non ne fa menzione, ripete soltanto, da buon lettore del Vasari, la storia del modello dato dal vinciano a Giovan Francesco Rustici per fondere le tre sculture del portale nord del battistero di Firenze[2]; Lanzi, pur citando la copia del *San Giovanni* conservata all'Ambrosiana, attribuendola a Salaì, non risale all'originale leonardiano del Louvre[3]. Come per altri dipinti di Leonardo alla metà dell'Ottocento, quando il *corpus* dell'artista è ancora instabile, anche il *San Giovanni* fa sollevare voci dubbiose dell'autografia del dipinto. Nel 1840, il critico d'arte Gabriel Laviron, recensore dei *Salons* del 1833 e del 1834, asserisce con veemenza che un museo come il Louvre potrebbe anche dispensarsi di accrescere il numero delle attribuzioni a Leonardo, aggiungendo al catalogo il *San Giovanni*, poiché possiede già alcuni suoi veri capolavori (la *Sant'Anna*, la *Vergine delle Rocce*). Quel che non convince il Laviron è la meccanicità con cui è condotta la pittura, che, a suo dire, rivela la mano di un imitatore abituale, forse su un disegno del maestro. Ma Leonardo "non aveva l'abitudine di farsi aiutare nell'esecuzione pittorica", dunque è difficile credere a un suo intervento anche nell'ideazione[4]. Per avere un'idea di quanto sul *San Giovanni* gli avvisi fossero distanti – e tali sarebbero rimasti per quasi un secolo – basti pensare che un conoscitore come Gustav Friedrich Waagen, nel 1839, pensava che le uniche opere to-

talmente autografe di Leonardo che il Louvre possedeva fossero la *Gioconda*, la *Belle Ferronnière* e proprio il *San Giovanni*[5].

Ma le questioni attribuzionistiche difficilmente potevano rientrare nella trama universale della monumentale *Histoire de France* di Jules Michelet, il cui volume sul Cinquecento viene pubblicato nel 1855:

> Bacco, San Giovanni e la Gioconda, rivolgono i loro sguardi verso di voi; ne siete affascinati e turbati, su di voi agisce un infinito, a causa di uno strano magnetismo. Arte, natura, avvenire, genio di mistero e di scoperta, maestro delle profondità del mondo, dell'abisso sconosciuto delle ere, parlate, che cosa volete da me? Questa tela mi attira, mi chiama, mi invade, mi assorbe; vado a lei mio malgrado, come l'uccello si avvicina al serpente. [...]
> "Stessa curiosità del bene e del male nel suo San Giovanni precursore: uno sguardo accecante che porta con sé la luce e ride dell'oscurità del tempo e delle cose; l'avidità infinita dell'*esprit nouveau* che cerca la scienza ed esclama: *L'ho trovata!*" (Quinet). È il momento della rivelazione del vero in un'intelligenza fiorita, il rapimento della scoperta, con una leggera ironia sull'età antica, giovane caduce. Un'ironia talmente legittima che la ritroverete vittoriosa, decisamente padrona del mondo, nei dialoghi voltairiani di Galileo.
> Resta da dire solo una cosa, questi sono dei, ma malati. Non siamo nel momento della vittoria. Galileo è lontano ancora. Il Bacco e il San Giovanni, questi rudi profeti dell'*esprit nouveau*, ne soffrono, ne sono consumati. Lo vedete nei loro sguardi.[6]

La selezione di Michelet fra le opere di Leonardo prepara da subito l'immagine dell'artista che si vuol formare. Lentamente, nell'economia del passo, la *Gioconda* scompare in posizione subalterna, per far emergere la fratellanza fra il *Bacco* (fig. 1) e il *San Giovanni* (fig. 2) (nella letteratura a venire, da Gautier in poi, sarà invece la giustapposizione *San Giovanni-Gioconda* a prevalere). Il fascino di Leonardo è *troublant*, sembra esercitare una forza ipnotica sullo spettatore che non riesce più a controllare movimenti ed emozioni. La tensione, che introduce il motivo della pericolosità dell'attrazione ("come l'uccello si avvicina al serpente"), si scioglie però in positivo, non appena subentra la voce di Quinet. Il brano del 1855 sul *San Giovanni* è quasi interamente ripreso da *Les révolutions d'Italie*, opera sulla storia d'Italia dai primi cristiani a Napoleone, che Edgar Quinet, amico e collega di Michelet, pubblica in due tomi (il primo nel 1848 e il secondo nel 1851). Se si riprende il testo originale, si può notare come nel 1851 (al più tardi, perché almeno la redazione del primo tomo sembra anteriore alla Rivoluzione di luglio)[7] il *San Giovanni* potesse apparire come un'immagine fiera e scatenare in Quinet legami storici più pindarici e una serie di interrogativi più pressanti:

> [...] il momento della rivelazione del vero in un'intelligenza fiorita; il rapimento della scoperta insieme a un vago ritorno scettico. Non posso riconoscere in lui il profeta sottomesso, macerato dal Cristo della passione. Non è piuttosto il genio curioso, inventivo, precursore del rinascimento, che oltrepassa le tenebre? E quel dito misterioso levato nella notte, cosa mostra? quale avvenire? quale ignoto? È il Cristo ringiovanito di Savonarola nelle acque di un altro Giordano? La volta dei cieli ingrandita da Galileo? La vela del vascello di Cristoforo Colombo? La religione della scienza, il verbo dei tempi nuovi, scintillano nello sguardo di questo nuovo precursore.[8]

Per entrambi, il *San Giovanni* è una fusione di godimento intellettuale, esperito in seguito a una "rivelazione del vero", e di superamento del mondo medievale, dove ancora giacevano le tenebre, un ponte tra oscurantismo e illuminismo. Eppure, se Quinet vede un eroe dell'ansia di conoscere quel che non è noto, che si getta nel vuoto pur di scoprire quel che ha intuito, per Michelet, che scrive quando la storia è meno densa di interrogativi, il sorriso del santo ha assunto una sfumatura più ironica e rassegnata. Da una condizione intermediaria, dal presagio che i tempi sono immaturi, che Galileo è lontano e Colombo è addirittura svanito, tempo e oggetti restano immersi nell'oscurità, nasce lo sconforto. L'inquietudine del

dipinto, per Michelet, è tutta nel ripetersi che "siamo lontani dalla vittoria" e la consumazione del *San Giovanni* che, inascoltato, indicava una via all'umanità, si ripercuote nello spettatore che sente di non essere arrivato al fondo della strada indicata.

II

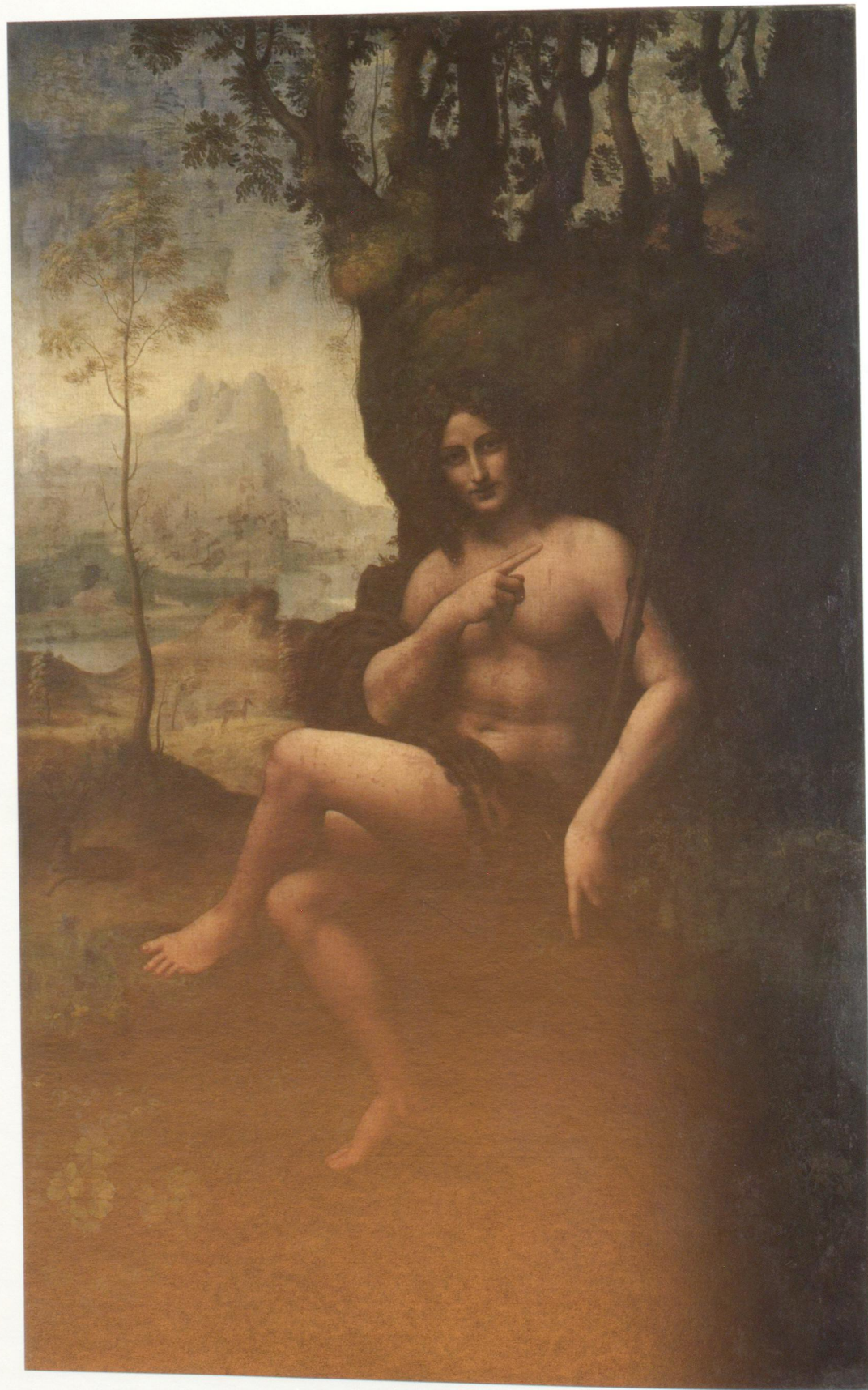
Basterà tuttavia aspettare il 1867 per vedere la lettura del *San Giovanni* arricchita di contraddizioni nuove, affrontate stavolta con scaltrezza e precisione. Ora a scrivere non sono due storici affermati in campo universitario, bensì un letterato acclamato e anziano come Théophile Gautier:

> Il *San Giovanni* è un dipinto enigmatico: è davvero difficile riconoscervi l'asceta selvatico che, cinto alla vita d'una pelle di bestia, viveva nel deserto e si nutriva di cavallette. Questo essere, che esce da un'ombra profonda e con il dito indica il cielo, mentre con l'altra mano regge una croce di canna, non ha di certo le sembianze d'un uomo. È vero: il braccio piegato sul corpo nasconde il seno, ma è troppo rotondo, delicato, bianco per appartenere al sesso maschile. Quanto al viso invece, inclinato leggermente verso sinistra, i suoi lineamenti ricordano curiosamente quelli della Gioconda [figg. 3 e 4]. Hanno l'espressione voluttuosa e sardonica, la malizia inquietante e l'impenetrabilità di sfinge che il Vinci è riuscito a esprimere come nessun altro. Il rigonfiamento dei pettorali, dovuto alla compressione che il braccio esercita sulla carne, simula ambiguamente la rotondità accennata di un seno femminile, e la pelle d'agnello nasconde il resto. I capelli sono lunghi e ricci. Non è impossibile che Leonardo da Vinci abbia, sotto questo travestimento sacro, di cui d'altronde si potrebbero trovare molti esempi, rappresentato il tipo di bellezza che lo preoccupava e che gli ispirava almeno un amore d'artista. Il *San Giovanni* sarebbe dunque, con alcuni travestimenti per sviare dal volgare, un secondo ritratto di Monna Lisa, più ideale, più misterioso e ancor più strano che il primo, un ritratto disimpegnato dalla rassomiglianza letterale e giunto all'anima attraverso il velo del corpo.[9]

Tutta la pagina di Gautier è dominata dall'ansia del "riconoscere". Subito lo scrittore si stupisce che il *San Giovanni* non corrisponda al personaggio biblico, poi nega la sua appartenenza al sesso maschile. Anziché rivolgersi immediatamente al sorriso e al viso, Gautier ne ritarda l'apparizione: si limita a descrivere il corpo e identifica nella complicatezza della posa il movente del dubbio riguardo all'identità sessuale del santo (nel critico inglese Walter Pater o nello scritto di Gautier pubblicato nel 1882, lo slittamento sul sorriso o sui capelli come fulcro dell'ambiguità e del richiamo erotico sarà cosa fatta[10]). Eppure il tema dell'effeminatezza insidiosamente si confonde con quello della dissimulazione: il vero senso del dipinto, sembra dire Gautier, è quello di nascondere ("il braccio piegato sul corpo nasconde il seno [...] la pelle di agnello nasconde il resto [...] questo travestimento sacro"), gioco che lo scrittore accoglie nella sua prosa, fino all'ultimo trattenuta nell'esclamare l'ipotesi ardita e seducente: una Monna Lisa travestita, ecco cosa sarà il *San Giovanni* per una scia di scrittori di estrazione mistico-esoterica[11]. Ma lo scopo ultimo di questo "travestimento sacro" sarebbe poi quello di rappresentare, a un tempo, l'oggetto di un "amore d'artista" – l'idea della tensione erotica è ancora velata dall'attrazione fatale tra pittore e modello – e di "dipingere l'anima attraverso il velo del corpo". Nel *San Giovanni* di Gautier, l'ambiguità consiste nell'essere, da un lato, un ritratto di un volto la cui bellezza è ossessionante, dall'altro, un'astrazione dalla rassomiglianza, come se proprio quei lineamenti si volessero improvvisamente nascondere.

III

> A Charles Clément
> [Croisset, 18 décembre 1866]
>
> Je vous remercie bien, cher Monsieur, de m'avoir envoyé votre livre. – Je viens de le lire très attentivement et vous en fais mes *sincères* félicitations [...] Ce qui m'a séduit, c'est votre Léonard.[12]

Più che dalla risoluta compiutezza di Michelangelo o di Raffaello, Flaubert dovette essere affascinato dall'artista contro cui "la fatalità si è accanita a distrug-

1. Leonardo da Vinci e aiuti
San Giovanni-Bacco, 1511-1515
Parigi, musée du Louvre

2. Leonardo da Vinci
San Giovanni Battista
Parigi, musée du Louvre

gere le opere più importanti"[13], quasi un lontano antenato di quei Bouvard e Pécuchet contro cui la natura si rivoltava. Nonostante il libro di Clément sia uno studio storico-artistico nel senso proprio del termine[14], al momento del *San Giovanni* la scrittura prende uno slancio improvviso. Dopo aver riconosciuto nel soggetto una donna o un'immagine della Voluttà, l'autore racconta un aneddoto che vale la pena di riportare per comprendere fino a che punto il dipinto lo suggestionasse. Lo storico dell'arte si trova sulla strada per Roma e, bloccato a causa di un incidente, si rilassa a contemplare una veduta della città, che a lungo aveva desiderato visitare. D'improvviso, l'immagine del *San Giovanni* si materializza davanti ai suoi occhi come una vera e propria persecuzione. Allora, per potersi immergere nuovamente nella contemplazione, Clément si mette a recitare dei versi di Alfieri, ma senza effetto, poiché tutti i particolari del quadro continuano a sfilargli opprimenti nella memoria:

> Vedevo le sue labbra folli e sorridenti, i suoi occhi ebbri, i suoi fluenti capelli d'oro e entrai nella città eterna, con lo spirito ossessionato dal fantasma del falso dio di ogni tempo.[15]

Anche Flaubert si troverà ad affrontare l'ambiguità del personaggio biblico, quando sarà immerso nella redazione di *Erodiade*. Difficile ipotizzare che in questo caso il dipinto di Leonardo debba essere chiamato direttamente in causa, anzi la testimonianza di Zola ci accerta che lo scrittore non si interessasse troppo di pittura[16]. Ma, anche se di fatto la mente di Flaubert poteva non andare direttamente a Leonardo, mi sembra che questo splendido racconto possa illuminare, anche solo per riflesso, certi passaggi del *San Giovanni*:

> Un essere umano era steso per terra, nascosto dai lunghi capelli che si confondevano con i peli di bestia che gli coprivano la schiena. Si sollevò. Arrivava con la fronte a una grata murata orizzontalmente – e tutto, di tanto in tanto, scompariva nella profondità di quell'antro. [...]
> Ma ecco che la Voce si fece dolce, armoniosa, cantante. Annunciava un affrancamento, splendori in cielo, il neonato con un braccio nella caverna del drago, l'oro al posto dell'argilla, il Deserto che sboccia come una rosa.[17]

Il buio profondo da cui il profeta emerge per gradi è assai poco simbolico: si tratta dei sotterranei poco illuminati nei quali era rinchiuso, prima di essere decapitato. Da una botola, al livello del suolo, passa l'unica fonte di luce che permette di scorgerlo irrompendo in verticale sulla folta capigliatura del santo – dalla stessa botola che lo rende invisibile, passa il fragore della voce. La promessa del Bene si compenetra al Male prima annunciato, la seduzione si mischia alla sciagura, tutto si concentra nelle pagine del sermone, nella potenza delle parole e dell'invisibilità. La forza animalesca di farsi mellifluo e feroce al tempo stesso, la possibilità di infiammare entusiasmi o di gettare nella disperazione con la semplice presenza della voce – o con un'apparizione momentanea, che impedisce di vedere la pienezza del corpo – fanno affiorare nella figura del Battista un'ambivalenza simile a quella colta da Leonardo in pittura.

IV

> [aprile 1885]
>
> Sì, in fondo egli [Michelangelo], in base al suo ideale, avrebbe dovuto distruggere il cristianesimo! Ma a tal fine non era abbastanza pensatore e filosofo. Leonardo da Vinci è stato forse il solo di questi artisti ad aver avuto uno sguardo veramente sovracristiano. Egli conosce "l'Oriente", quello interno altrettanto bene di quello esterno. C'è in lui qualcosa di sovraeuropeo e di taciuto, qualcosa che è tipico di chiunque abbia contemplato una cerchia troppo vasta di cose buone e cattive.[18]

Nel 1937, a Dresda esce un libro di uno scrittore tedesco, di nome Martin Kaubisch –prontamente recensito dalla "Raccolta Vinciana"[19] – la cui tesi ha per noi un certo interesse. Si tratta di un breve saggio, di una cinquantina di pagine, in cui vengono raccolti gli studi compiuti da Kaubisch su tre grandi artisti, distanti tra loro nel tempo: Leonardo, Goethe e Bach. In apertura, dopo aver ripreso il passo di Nietzsche sopra citato, che risale al 1885 ma che era già stato pubblicato postumo, l'autore sostiene che il filosofo fondi la sua visione di Leonardo sul *San Giovanni Battista*, che, più che in ogni altra sua opera, qui si trovi la fusione di bene e male, "lo sguardo veramente sovracristiano".

> Forse nessun'altra opera di Leonardo, neppure la *Monna Lisa*, esprime questa atmosfera "sovraeuropea" e "sovracristiana" con un tale fascino e allo stesso tempo con una tale assoluta impenetrabilità quanto il suo *Giovanni Battista*. Per quanto spesso si torni a contemplarlo, ogni volta questo quadro inebriante seduce e soggioga in virtù della sua elevata trasfigurazione non meno che per la sua perfetta ambiguità.
> È questo Giovanni un santo o un pagano? Il profeta cinto di pelle di capra che prepara la venuta di Cristo o un precursore risorto e seguace di Dionysos-Eros? La domanda si ripropone sempre daccapo, e sempre daccapo la risposta viene a mancare. Ma resta sempre impresso questo sguardo inafferrabile, metà divino, metà ironico, e questo sorriso pieno di profondo, sapiente amore: perfetto e imperscrutabile.[20]

Non tanto può interessarci chiedersi se Nietzsche, mentre scriveva il suo frammento, abbia davvero pensato al dipinto, quanto piuttosto notare come il *San Giovanni* trovi un nuovo senso, se riattaccato, cinquant'anni dopo, alle parole di Nietzsche. L'elevazione al di sopra del cristianesimo e del proprio tempo, la rottura dei confini della propria mente che porta ad arrivare altrove, l'immagine di un silenzio che rivela l'ampiezza della conoscenza sono concetti che, se si pensa a Leonardo, senza troppo sforzo, possono esser proiettati sul *San Giovanni*. Ma soprattutto, l'impossibilità di trovare risposta al quesito che ci si pone, sembra dirci Kaubisch, è affascinante nell'opera: Leonardo ha rappresentato questo santo "sovraeuropeo", che possiede la conoscenza di quel che ci è lontano e ignoto, come qualcosa di imperscrutabile[21].

V

> Pierre Louÿs à André Gide
> Paris 16 juillet [18]90
>
> [...]
> Quant à ton *Saint Jean-Baptiste*, tu le juges bien et je le trouve comme toi bien étrange. C'est *La Joconde*, je te l'ai dit; une Joconde mystique.[22]

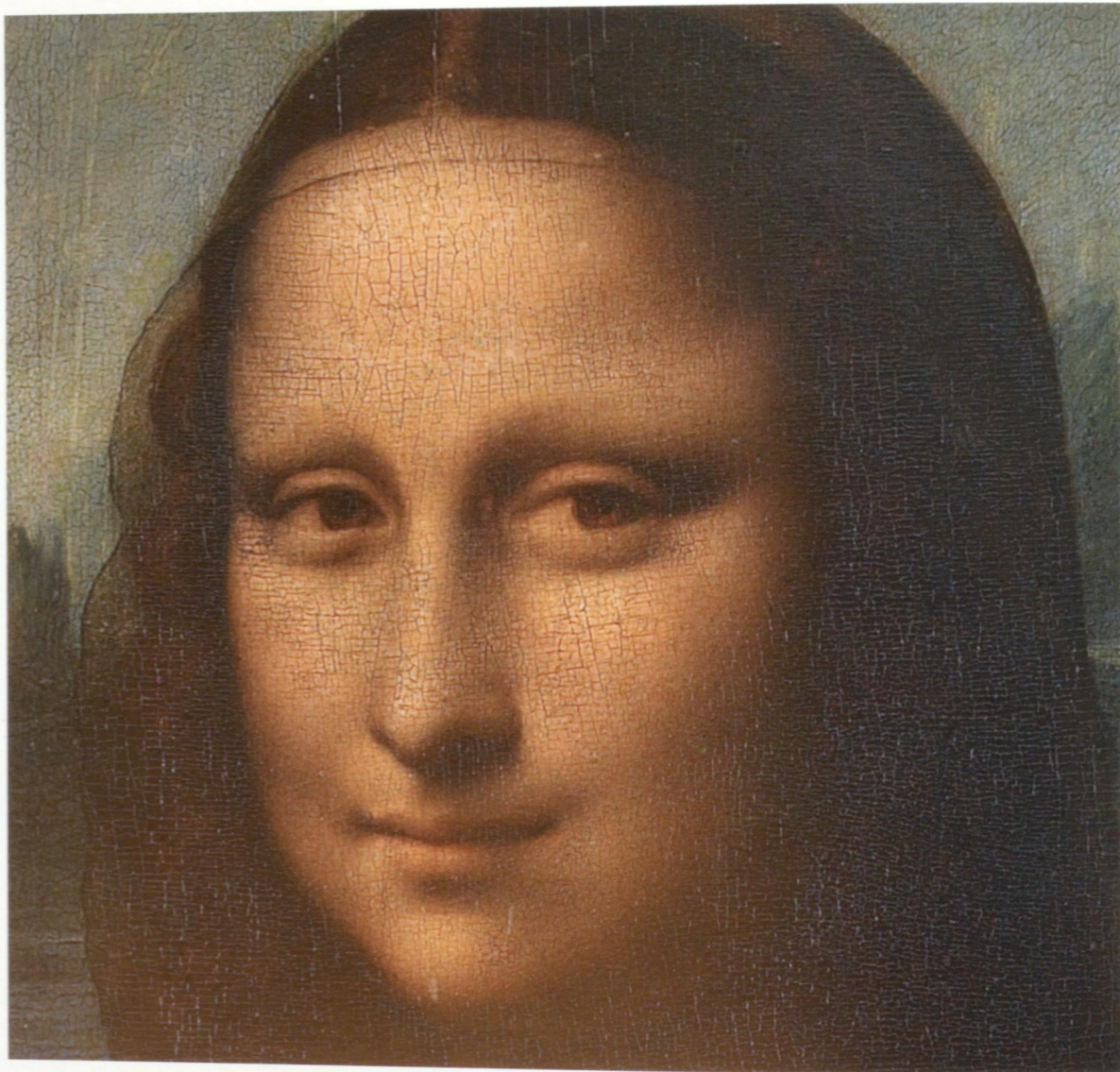
Nelle maglie di una corrispondenza tra scrittori, ricompare il *San Giovanni*, citato di sfuggita, come fosse il residuo di una conversazione interrotta, di un giudizio lanciato la sera prima. Ma non resta molto per tentare di ricostruire cosa poteva dire il giovane Gide all'amico, se non quella formula così densa ed evocativa che Pierre Louÿs sovrappone per ribadire il suo punto di vista: "una Gioconda mistica". Come definire il *San Giovanni*? – si chiedono due giovani scrittori – come giustificare la sua stranezza? Gide aveva già notato quanto l'opera fosse fuori dal comune in una pagina di diario di un anno prima:

> 5 mars [1889]
>
> [...]
> J'ai été au Louvre – le Jean-Baptiste du Vinci a l'air d'un hermaphrodite, il est troublant et décevant.[23]

Altri scampoli di un discorso critico interiore, sintetizzato in *boutades* destinate a rimanere sommesse. Nel *Journal*, alla luce privata del proprio io, le ammissioni sono più chiare e forzate. Allora il *San Giovanni* può venir fuori come un ermafrodito, senza freni, tra il fascino e le riserve.

Tra la pagina del diario e quella della corrispondenza, sarà cambiata l'opinione dello scrittore? Dopo un anno, quando parlava a Pierre Louÿs, era ancora l'ermafroditismo quel che Gide trovava inquietante?

VI

Nel 1892 viene dato alle stampe il *Léonard de Vinci* di Gabriel Séailles e, un paio di anni dopo, fra i banchi della facoltà di Lettere e Filosofia di Parigi, dove tiene lezione il professore di estetica, troviamo un giovane Marcel Proust[24]. Malgrado l'apologia del "genio universale" di Leonardo, la cui intelligenza non si ferma davanti a nulla, il libro di Séailles espone di-

3. Leonardo da Vinci
La Gioconda, particolare del volto, 1503-1506
Parigi, musée du Louvre

4. Leonardo da Vinci
San Giovanni Battista, particolare del volto
Parigi, musée du Louvre

ligentemente le conoscenze della storia dell'arte del suo tempo. Il forte legame con l'estetica di Schelling[25] conduce a una divisione, nell'opera di Leonardo, tra biografia artistica e studio dei lavori scientifici, mentre nel terzo capitolo Séailles cerca di spiegare come Leonardo sia riuscito a superare l'antitesi tra imitazione della natura e *poiesis*, a far convivere in lui l'artista e il sapiente. Anche il *San Giovanni* risulta risucchiato in questo meccanismo dialettico:

> La natura è il precursore, lo spirito è il Verbo. *San Giovanni* (Louvre) emerge da ombre trasparenti, da una luce oscura anziché da tenebre, che a poco a poco si affievoliscono fino alla chiarezza del seno, del braccio, del viso, di ciò che pensa e parla. È giovane, seducente, pieno di ardore di vita. Il suo stupirsi di quel che scopre di sé diviene curiosità di quel che ignora. La sua bellezza è quella della natura, infinita, complessa, inquietante. I suoi occhi attirano, sembrano svuotarsi al nostro sguardo; il sorriso, dove si incrociano l'ironia e la tenerezza, la dolcezza e la crudeltà, rifiuta ciò che promette. Questo essere mischia la grazia della bestia innocente all'ansietà della coscienza che si risveglia. Racchiude quel che è stato e quel che sarà; non conosce la chiave del suo stesso enigma: solo, quel che inizia, quel che non compie lo spiega. Con la destra e il dito levati, indica la strada

aperta, quel che non è, quel che potrebbe essere, l'ideale incerto che presente e annuncia. Così la natura, lentamente, di armonia in armonia, si eleva verso la coscienza attraverso la bellezza; è la grande tentatrice, sembra offrire sé e tutti i beni della vita, ma in un movimento come involontario, mostra la vera strada, quella che ascende, e si concede solo allo spirito che le rivela i suoi segreti e attraverso lo sforzo verso l'ideale le insegna quel che lei cerca, a colui che la continua superandola.[26]

Il genio di Leonardo supera ogni sorta di opposizione, con il ritorno di alcuni temi già accennati ora da Quinet-Michelet (l'ironia, lo sguardo rivolto al futuro, l'ambivalenza tra bene e male), ora da Gautier (la seduzione misteriosa). In linea con le tesi classiche dell'idealismo tedesco, la natura, procedendo per gradi, viene compenetrata dalla bellezza e si eleva fino all'ideale. L'arte invece viene considerata da Séailles al di fuori della natura, ma fino all'ultimo mantiene con essa un rapporto, anzi ne completa la forma. Perciò il *San Giovanni* assume i tratti di una creatura che è diretta emanazione della natura, e, in quanto spirito eletto, indica agli uomini la via da seguire.

Il 3 ottobre 1893, a Parigi si spegne un giovane aristocratico inglese, William Heath; nel luglio 1894, a lui va la dedica del primo libro pubblicato da Marcel Proust, un dono concesso per accompagnare il viaggio nell'aldilà. Ed ecco comparire il *San Giovanni* tra i protagonisti di questo "libro di immagini", scritto tra i venti e i ventitré anni:

> Ma se la grazia della vostra fierezza apparteneva per diritto all'arte di un Van Dyck, è a Leonardo da Vinci che appartenevate per la misteriosa intensità della vostra vita spirituale. Spesso, con il dito alzato, gli occhi impenetrabili e sorridenti dinanzi all'enigma che tacevate, mi siete apparso come il *San Giovanni Battista* di Leonardo. Allora coltivavamo il sogno, quasi il progetto, di vivere insieme, sempre più, in una cerchia di donne e di uomini magnanimi ed eletti, abbastanza lontano dalla stupidità, dal vizio e dalla cattiveria per sentirci al riparo dalle loro frecce volgari.[27]

La dinamica classica della prosa d'arte – dove lo scrittore, con tutti i mezzi a sua disposizione, si impegna scrupolosamente a decifrare i caratteri dell'opera – viene abbandonata; ora il *San Giovanni* serve a spiegare la complessità di un uomo. Si smette di andare a caccia dei significati che l'opera "contiene"; al contrario, nell'opera d'arte, Proust trova qualcosa in grado di generare una parola nuova dentro la sua scrittura. Uscendo dal risucchio nel mistero che prima il dipinto poteva suscitare, si riscopre la sua carica evocativa e, accostandolo ai dipinti di Van Dyck, nasce il cortocircuito che produce il ritratto psicologico dell'amico defunto. Perciò l'apparizione può anche essere fugace, non esaustiva, ma non meno parlante e intensa. In quest'ottica, il *San Giovanni* può esser interpellato come una creatura che parla degli uomini e rimanda all'enigma interiore che si cela nella "misteriosa intensità" di una persona. Tutte le superfetazioni decadenti o filosofiche sfumano: niente malignità, niente divinità, niente ermafroditismo. La potenza dell'opera arriva persino a illustrare un "progetto sociale", che sarà uno dei fili conduttori del Proust della *Recherche*. L'allontanarsi dalla banalità del mondo, in virtù di una scelta che elegge l'amicizia come metodo di salvezza, il bisogno di un riparo in un'intangibilità terrena rifluiscono indirettamente, tramite la pagina, sul *San Giovanni*. Il profeta che per Michelet indicava il cammino verso una luce galileiana ora esorta all'elitarismo. Se il messaggio sociale è radicalmente cambiato di segno, rimane invece intatto il senso virgiliano del *San Giovanni*, una sorta di guida verso orizzonti sognati, uno specchio che riflette utopie soggettive.

VII

La possibilità di trasfigurare gli oggetti, che si incontrano *en passant*, sembrerebbe essere il cuore degli strumenti della scrittura per darci un'immagine viva del mondo. Da questo presupposto parte Paul Valéry quando, ventitreenne, nel 1894, si lancia nella redazione della sua celebre *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. La figura di Leonardo viene scelta arbitrariamente per dare corpo a un essere immaginario, l'uomo "qui a tout fait"[28]. La scrittura diviene critica sulla base della poesia, in quanto dalle analogie tra forme della natura, disparate e slegate dalle contingenze, possono avere luogo connessioni inaspettate. L'opera di Leonardo, come la natura, ha il crisma dell'organicità, è inscindibile per Valéry. Pertanto, non ci si deve attendere dalla sua *Introduction* un riferimento preciso alle opere d'arte, anzi il rifiuto dell'erudizione e dell'*ekphrasis* sono sentimenti dominanti; nessuna lode sperticata verrà più offerta al sorriso della *Gioconda*[29]. Inoltre, più che ai dipinti, la folgorazione leonardiana per Valéry giunge dai manoscritti conservati all'Institut de France, dallo spasmodico affiancamento di appunti e disegni, dalla scoperta di un'intelligenza che approfitta di ogni risorsa[30]. Non per questo però dobbiamo essere forzati a credere che la pittura, o il *San Giovanni*, siano del tutto assenti dal suo diagramma mentale, come lui stesso ci suggerisce[31].

> Possiede il segreto di creare esseri fantastici la cui esistenza diventa probabile, e in cui la deduzione che ne accorda le parti è tanto rigorosa che l'insieme diventa vivo e naturale. Fa un Cristo, un angelo, un mostro, prendendo ciò che è noto e si trova dappertutto, e inserendolo in un ordine nuovo, approfittando in questo dell'illusione e dell'astrazione della pittura, la quale riproduce soltanto una qualità delle cose e le evoca tutte.[32]

> La sua emozione si smarrisce nell'incanto d'un volto puro intaccato dalla smorfia dell'ombra, nel gesto d'un dio silenzioso.[33]

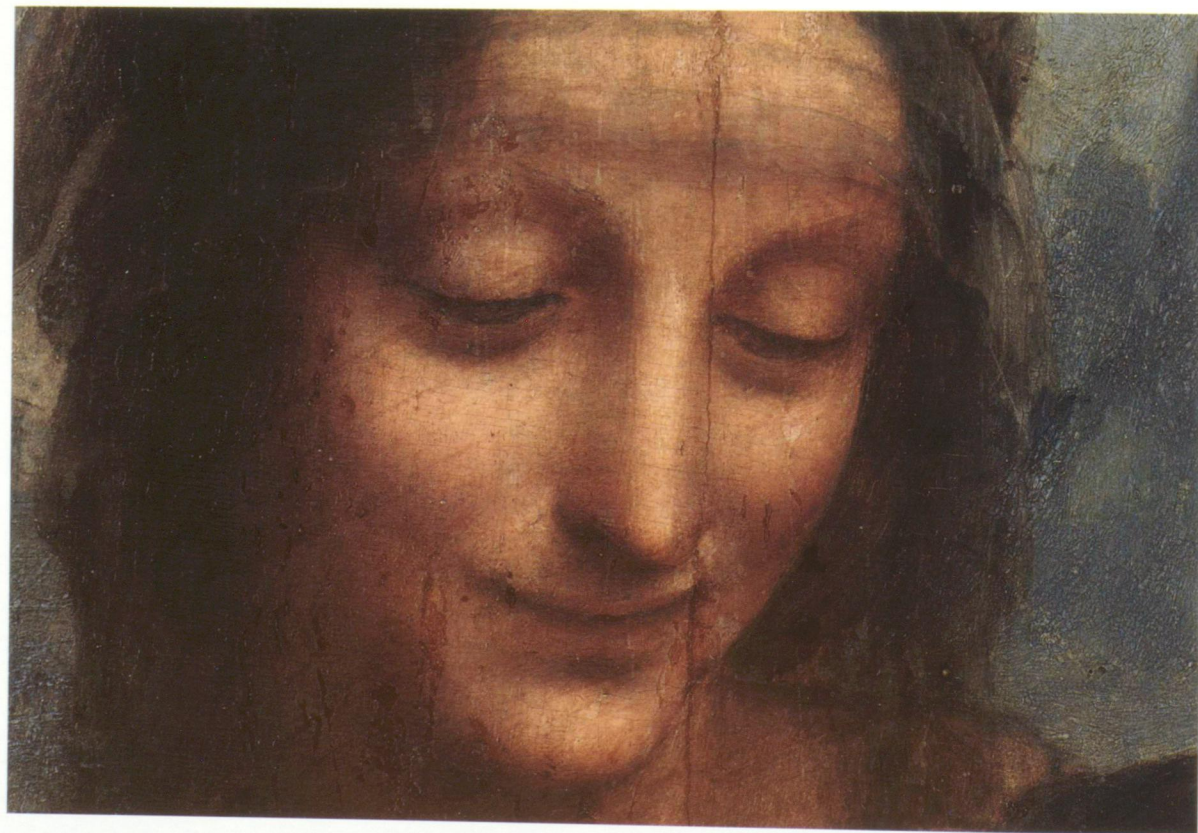
> E il volto, questa cosa luminosa e illuminata, la più singolare fra tutte le cose visibili, la più magnetica, quella che non si può guardare senza leggervi qualcosa, il volto lo ossessiona. [...] Attorno agli occhi, punti fissi dallo splendore mutevole, fa agire e tendersi sino a esprimere tutto, la maschera in cui si confondono, sotto l'uniformità della pelle, una complessa architettura e motori distinti.[34]

VIII

Anche Freud guardò a Leonardo come se, attraverso l'indagine di un grande uomo, si potesse conoscere qualcosa che riguarda l'uomo in generale. Nonostante le conclusioni e i metodi di analisi siano stati più o meno contestati[35], le domande che Freud pone nel suo *Ricordo d'infanzia* non perdono il loro fascino scottante. L'atteggiamento dello psicanalista ha qualcosa in comune con Valéry: si suppone che la genialità misteriosa di Leonardo non possa essere compresa soltanto attraverso uno studio delle opere e della biografia, ma serva una lettura nuova. Cambiano però le domande di fondo: per Freud, il cuore del problema è il rapporto tra attività intellettuale e passione, tra un'intelligenza che si sforza di comprendere il funzionamento dell'intero universo e la sua impossibilità di amare[36].

Nel quadro di questo intervento, non siamo costretti a vedere in Freud solo lo psicanalista: perderemmo di vista il senso e la storicità della sua lettura sul *San Giovanni* e sarebbe meno agevole inserirlo nella catena di scrittori che si sono cimentati sul tema. Concludendo il suo scritto su Leonardo, Freud non nasconde quanto la suggestione esercitata su di lui dall'artista abbia condizionato il suo approccio e tiene a precisare quanto, nel caso del *Ricordo d'infanzia*, l'aspetto romanzesco sia da intrecciarsi al lavoro proprio dello psicanalista[37]. D'altronde, è stato un grande poeta italiano, forse il maggiore fra i viventi, a indicarci il valore letterario di Freud, il quale, mentre inventava la psicanalisi, fondava anche una nuova forma di scrittura[38].

Il *San Giovanni* compare dopo il lungo spazio concesso alla *Gioconda* e alla *Sant'Anna*, veri cardini delle riflessioni di Freud sulla pittura di Leonardo, e, per tutto il passo, non viene scisso dal *Bacco*:

> Quando Leonardo, arrivato al culmine della sua vita, incontrò nuovamente quel sorriso di beatitudine estatica somigliante a quello che aveva sfiorato le labbra di sua madre mentre lo accarezzava, era da lungo tempo preda di un'inibizione che gli vietava di mai più desiderare simili tenerezze da labbra di donna. Ma era divenuto pittore, e questo sorriso si sforzò di ricrearlo col pennello, lo mise in tutti i suoi quadri, eseguiti da lui stesso o dai suoi allievi sotto la sua guida, lo diede a Leda, a san Giovanni, a Bacco. Gli ultimi due sono varianti dello stesso tipo. [...] Questi quadri ispirano un misticismo di cui non osiamo penetrare il segreto;

5. Leonardo da Vinci
La Vergine, sant'Anna e il Bambino, particolare del volto di sant'Anna, 1511-1513 (?)
Parigi, musée du Louvre

si può al massimo ricercarne i legami con le creazioni anteriori di Leonardo. Le figure sono ancora androgine, ma non più nel senso della fantasia del nibbio. Sono giovani di bell'aspetto, di una delicatezza femminea, dalle forme effeminate; non abbassano gli occhi ma guardano in modo misteriosamente trionfante, quasi sapessero di una grande felicità vittoriosa della quale è obbligo tacere. Il familiare sorriso d'amore fa sospettare un segreto d'amore. Forse Leonardo ha smentito con la forza dell'arte l'infelicità della sua vita amorosa, creando queste figure in cui la beata fusione della natura maschile con quella femminile rappresenta l'appagamento dei desideri del fanciullo infatuato della propria madre.[39]

Al termine del capitolo in cui Freud si dilunga di più sulla pittura, si fa strada l'ipotesi che il "sorriso leonardesco" che resta fisso nella memoria degli ammiratori della *Gioconda* sia in realtà un ricordo della madre e della tenerezza ricevuta durante l'infanzia, che Leonardo poi sublimò con la sua arte. Ma se Freud trova nella *Sant'Anna* la chiave di volta della sua analisi – l'affetto materno spropositato per Leonardo fu tale che "lo spogliò di parte della sua virilità" – (fig. 5), il *San Giovanni* assume un ruolo apparentemente di minore importanza, dove l'interpretazione sembra più arenarsi che mettersi alla prova. Ormai "al culmine della sua vita", Leonardo scova nell'androginia il mezzo attraverso cui l'arte sconfigge il turbamento della psiche sessuale e "l'infelicità della sua vita amorosa". Sarebbe perciò creazione di un artista appagato, dopo un'esistenza di castità e insoddisfazione, questo essere il cui sesso non è definibile.

Nel *San Giovanni* ritorna silenziosamente il senso di vittoria, se per Quinet era la storia che si svelava davanti al santo, il Medio Evo che scompariva nel buio, per Freud il mistero ha a che fare con la conoscenza. Tra l'appagamento dell'artista di fronte alla pittura, dopo aver dipinto il sorriso della madre in un essere ambiguo, di una bellezza delicata, e la felicità del *San Giovanni* e del *Bacco*, "della quale è obbligo tacere", resta una distanza tangibile ma imperscrutabile. L'ombra della sessualità ritorna ("fa sospettare un segreto d'amore"), sempre dietro un velo. La maschera che Gautier vedeva nel *San Giovanni* – quella inventata dall'artista che trasforma il modello amato in un nuovo oggetto e si allontana dalla rassomiglianza – si distende in uno slancio verso qualcosa di più alto.

6. Leonardo da Vinci
San Giovanni Battista, particolare del sorriso
Parigi, musée du Louvre

Nel passo più emozionante del *Ricordo d'infanzia*, commentando un pensiero del *Trattato della pittura*, Freud traccia il quadro psicologico che poi svilupperà nel corso del testo[40]. L'amore, per il Leonardo di Freud, è qualcosa che retrocede man mano che la conoscenza avanza, e la passione dovrebbe annullarsi non appena l'oggetto amato diviene noto in tutte le sue parti. Si tratta, ancora una volta, di arrendersi al sapere; l'amore, nel *San Giovanni*, ha esaurito la sua sete e ceduto il posto alla conoscenza.

IX

Eravamo usciti dal boschetto ed avevamo seguito un groviglio di sentieri poco frequentati in cui Andrée si raccapezzava molto bene. – Guardate, – mi disse a un tratto, – ecco i vostri famosi Creuniers, e anche, avete proprio fortuna col tempo, nella luce in cui li ha dipinti Elstir.
Ma ero ancora troppo triste d'esser caduto, durante il gioco del furetto, da così alte speranze. Non, quindi, col piacere che avrei senza dubbio provato potei distinguere d'un tratto ai miei piedi, rannicchiate fra le rocce dove si proteggevano dalla calura, le dee marine che Elstir aveva spiate e sorprese, sotto una velatura scura, bella come avrebbe potuto esserlo quella di un Leonardo, le meravigliose Ombre difese e furtive, agili e silenziose, pronte al primo risucchio di luce a scivolare sotto la pietra, a nascondersi in un buco, e sollecite, appena scomparsa la minaccia del raggio, a tornare accanto alla roccia o all'alga, di cui, sotto il sole sbriciolante delle scogliere e dell'Oceano scolorato, sembrano vegliare il sopore, guardiane immobili e lievi, lascianti apparire a fior d'acqua il loro corpo viscoso e lo sguardo attento dei loro occhi scuri.[41]

Forse non bisogna chiedere a Proust – né tantomeno a Valéry – ciò che non vuole dirci, e quella "velatura scura, bella come avrebbe potuto esserlo quella di un Leonardo", potrebbe riferirsi a molti altri dipinti o, più probabilmente, a nessuno in preciso, tanto è abbozzato il rimando. Ma è come se questa bellissima pagina della *Recherche* contenesse qualcosa di sottilmente vicino al *San Giovanni*. Le Ombre si personificano, diventano animali sguscianti e giocano quasi a nascondersi, cercando riparo sotto le rocce, spuntando di nuovo quando la luce svanisce. In fondo il giovane santo, con lo scatto segnato dal muscolo del collo in tensione, la fronte accesa dalla prima luce che batte sul viso e gli zigomi ancora in ombra, sembra colto nell'atto di sporgere il capo o di ritirarsi nuovamente nel fondo nero – e sembra quasi che a un giocare a nascondersi possa alludere anche quel suo sorriso felino (fig. 6). E il dinamismo a cui pensa Proust è quello di figure umane che si agitano nella natura, pronte ora a rispondere ai raggi solari e allo sguardo dell'io narrante con sfuggente imprevedibilità e, una volta placata l'insistenza del sole, pronte a riposarsi custodendo la piattezza dell'Oceano[42].

X

Tra la fine dell'Ottocento e il 1939, quando a Milano apre i battenti la mostra leonardesca, lo sguardo sul *San Giovanni*, ceduto in prestito, fuori da Parigi per la prima e ultima volta nel secolo, ha subito un cambiamento profondo. Un trentennio di ricerche circostanziate ha posto le basi per studiare il problema storico-artistico e filologico dell'opera. Il primo vero affondo è opera di Paul Müller-Walde, che nel 1898 pubblica il terzo dei suoi *Beiträgen* su Leonardo, articolo che sarà ripreso da gran parte della critica successiva[43]. Vengono gettati i presupposti per una comprensione del dipinto, mettendo in relazione due disegni conservati a Windsor – il cosiddetto *Angelo annunciante* (n. 12328)[44] e il *San Giovanni Battista* giovanile (n. 12572)[45] – e tre studi nel *Codice Atlantico* (ff. 179 *recto*[46], 146 *verso*[47] e 142 *verso*[48]), di cui quello per una mano si ritrova in un disegno conservato all'Accademia di Venezia[49]. Si comincia a chiarire la diversità delle varianti: Müller-Walde pubblica altre due copie del *San Giovanni*, la prima di proprietà Waters (che poi passerà all'Ashmolean Museum di Oxford)[50], la seconda della collezione Hawebrun[51]. Nel 1911, sarà Emil Möller a riprendere lo studio del rapporto tra il *San Giovanni* e l'*Angelo dell'Annunciazione* di Windsor[52], mentre i dubbi dei conoscitori sull'ascrizione a Leonardo del dipinto del Louvre si addensano con più insistenza[53]. Dagli anni venti in poi, con l'apparire delle monografie di Suida (1929) e di Clark (1939)[54], gli studi leonardeschi, approdati a un orizzonte scientifico, escono definitivamente da quell'alone di soggettivismo che pervadeva tanto l'approccio degli storici dell'arte quanto il flusso di interpretazioni letterarie.

Nella temperie culturale di una Milano alle soglie della guerra, una nuova generazione di scrittori italiani, nelle vesti di *reporter*, si trova a dover recensire la mostra di Leonardo organizzata da Giorgio Nicodemi. All'inizio, dall'Italia si domandano al Louvre tutti i dipinti di Leonardo che il museo possiede; al termine di lunghe trattative[55], da Parigi vengono inviati, oltre al *San Giovanni*, la cosiddetta *Petite Annonciation* e un cospicuo numero di disegni (tra cui il *Ritratto di Isabella d'Este*), dagli Uffizi l'*Adorazione dei Magi* e l'*Annunciazione*, da Parma *La Scapigliata* (il catalogo dei dipinti indubbiamente autografi presenti in mostra si riduce a queste cinque opere, più un'improbabile replica della tavoletta di Parma)[56]. Percepito evidentemente come uno dei prestiti eccellenti dell'esposizione, il *San Giovanni* non poteva non suscitare sensazione. Ma arriva in ritardo, e Guido Piovene non ce l'ha sotto gli occhi, quando scrive la sua recensione per il "Corriere della Sera", né tantomeno Corrado Alvaro, che, un mese prima dell'apertura della mostra, va a osservare le macchine ricostruite a partire dai disegni di Leonardo[57]. Toccherà dunque al solo Gadda immortalare l'apparizione milanese del dipinto:

> [...] e finalmente il celeberrimo *Battista*, l'equivoco e dulcoroso pollastrone che segnerebbe il culmine del processo astrattivo, platonizzante, del divino Leonardo. L'ascesi si spoglia di ogni brama, e d'ogni possibilità di brama, che non abbiano indirizzo celeste. Ma, in luogo di pelle ed ossa, le rimane attaccata una tal quale floridezza, dirò meglio una discreta dose di ciccia. Questo Bacco angelizzato privo di polarità sessuale, accostatosi all'ultimo momento alla sua croce-idea, ci appare davvero in una fattura, in un'ombra stupenda: l'analisi delle quali è stata ampia e infinita da parte della critica; che vi vede, fra l'altro, il punto d'arrivo, la prova-limite della tecnica del chiaroscuro.[58]

Dopo un'attesa prolungata, alla fine della recensione, il *San Giovanni* sembra quasi deludere le aspettative, per poi infiammare di nuovo, in un turbine di saliscendi ripetuti – il "pollastrone" è opera del "divino" e intoccabile Leonardo, "l'ascesi" precede la "ciccia" – fino al divampare nell'elogio smascherato. La sfida smitizzante al *cliché* decadente parte da subito: davanti a un *San Giovanni* ormai "celeberrimo", il bisogno di sviolinare su sorrisi e sguardi perturbanti o di lanciarsi in induzioni sulla sessualità – il genere è indefinibile più che inquietante – pare invano e si cede il posto alla ricognizione del resto. Mentre Gautier nella mollezza del braccio che nasconde il petto scorgeva un segno di effeminatezza, per Gadda il corpo del santo, in contraddizione con la magrezza che ci si aspetterebbe da un eremita, è segno del suo stare ancora nel mondo, nonostante il suo indirizzarsi al cielo. La carne è solo un impaccio, l'appiglio finale prima dell'ascesi. Ma il divino sopraggiunge fra le dita solo all'ultimo ("la croce-idea"), come Leonardo arriva, "al culmine del processo", per via di astrazioni, al *San Giovanni*. Ritorna il motivo presente in Proust, senza per questo dover pensare a un legame tra i due scritti, di un distacco dal mondo, di una fuga, stavolta diretta verso un lido antiafrodisiaco.

XI

Niente di più arrischiato, verrebbe da concludere, che voler risolvere un mistero senza chiedersi se l'oggetto della propria ricerca non sia proprio il mistero – la vera parola che accomuna chi scrive sul *San Giovanni* (eccetto Gadda). Immediatamente, dalla domanda (da dove viene il fascino?) si passa a domande ripetute all'infinito (cosa indica? chi guarda? perché sorride?), veloci o meditate risposte potranno accumularsi su risposte già accumulate (è androgino! è donna! è omosessuale! è ermafrodito! è un angelo! è un demone!), senza che l'ultima domanda possa davvero trovare risposta (da dove viene il fascino?). Come se la risposta alla domanda più scottante fosse andata perduta in un incendio, dove in fumo vanno i libri e la memoria che si ha di essi, eppure l'ansia di conoscere e di riconciliarsi con il passato ci costringesse ancora a ripetere le stesse domande per cercare parole nuove. Allora si cerca rifugio in questa biblioteca di Babele, con tutta la sua potenza di demonio paralizzante e imminente, dove ogni libro ha già trovato la sua scrittura, la sua variante e la sua sepoltura; e nei suoi scaffali si annidano le risposte di quegli uomini che, come noi, vedono la storia inaccessibile ma ancora viva.

Ma quel che non è stato ancora scritto vale sempre di più di quel che già è stato scritto. La storia può essere per alcuni il traguardo a cui deve tendere ogni discorso (i libri bruciati ad Alessandria) o, per altri, il punto di partenza da cui un discorso – critico o poetico che sia – può ancora nascere (Valéry). Del *San Giovanni* possiamo ancora amare il suo essere in mezzo a noi e nel suo tempo (Quinet e Michelet), la sua nebulosità (Gautier, Gide), il suo parlarci dell'uomo (Proust giovane) o della natura (Valéry, il Proust della *Recherche*). Ma di lui possiamo anche amare tutto quello che ancora non è stato scritto.

Desidero ringraziare al Louvre Vincent Delieuvin per il prezioso aiuto nella redazione e traduzione in francese di questo testo, Dominique Thiébaut e Arturo Galansino per l'accoglienza al Département des Peintures, Alessandro Bagnoli per il suo insegnamento all'Università di Siena.

[1] Se inteso in questo senso, lo studio della fortuna letteraria di un'opera non appare solo scandaglio fine a sé stesso della produzione di alcuni scrittori, cosa che avrebbe interesse relativo per uno storico dell'arte. Piuttosto, si tratta di uno strumento che aiuta a capire come si è costruito quello stesso mito che, ormai da tempo, pesa sulle spalle della storia dell'arte. Per capire quanto l'immagine storica di Leonardo si sia distorta in un mito, che spesso ha origine letteraria, si legga questo breve passaggio dell'introduzione di Wilhelm Suida al suo *Leonardo da Vinci und sein Kreis*, un ritratto della situa-

zione degli studi leonardeschi al 1929: "Una tradizione che passando di bocca in bocca si allontana sempre più dal vero, l'accumulo graduale e indiscriminato di conoscenze scolastiche e approssimative, infine l'ipercriticismo e la radicale negazione hanno portato la posterità a vedere in un artista produttivo e ricco di idee un sognatore, eterno insoddisfatto, autore di pochissime opere, eseguite per di più con estrema lentezza e considerate sempre incompiute" (W. Suida, *Leonardo e la sua cerchia*, a cura di M.T. Fiorio, trad. it. M. Ricci, Vicenza 2001, p. 25). Un'ampia raccolta degli scrittori che si sono occupati di Leonardo tra fine Ottocento e inizio Novecento si trova in S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze 1999.

[2] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie, École de Florence*, t. III, Paris 1817, p. 242. Il rapporto tra il *San Giovanni Battista* di Leonardo e il gruppo bronzeo del Rustici è stato affrontato, da ultimo, da P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici 1475-1554*, Paris 2007, pp. 51-52, a cui si rimanda per la bibliografia.

[3] L. Lanzi, *Storia pittorica, Epoca Seconda*, t. IV, Bassano 1809[3], p. 199. Per la copia dell'Ambrosiana, cfr. M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1998, p. 89 ed E. Villata, *Ancora sul San Giovanni Battista di Leonardo*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXVIII, 1999, pp. 133-138.

[4] G. Laviron, *Tableaux apocryphes. Léonard de Vinci*, in "L'Artiste", 1840, p. 68. Nel 2003, Edoardo Villata ha raccolto gran parte della letteratura critica sul dipinto in *"Forse il più importante di tutti i quadri". Elementi per la fortuna critica del San Giovanni Battista di Leonardo*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXX, 2003, pp. 85-132 – al quale spesso si farà rimando – aprendo di fatto la strada alla possibilità di districarsi con maggior agio nella mole impressionante della bibliografia sull'opera. Nonostante lo scopo di questo contributo si limiti a una rassegna della fortuna letteraria, e non critica, del *San Giovanni*, mi permetto di segnalare di volta in volta altri "elementi" incontrati nel corso del lavoro.

[5] G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, t. III, Berlin 1839, pp. 422-427. Va precisato che anche l'idea dell'influenza del *San Giovanni* sul Correggio si deve al Waagen, e si trova a p. 423 del testo citato; anche F. Kugler, *Handbuch des Kunstgeschichte*, Stüttgart 1842, che cito da A. Houssaye, *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris 1869, pp. 436-437, dice che le opere certamente autentiche di Leonardo al Louvre sono i tre "ritratti". G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, seconda edizione ampliata e corretta, Torino 1896, pp. 310-312, nota che Kugler non fa che ricopiare letteralmente le opinioni del Waagen; F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre*, Paris 1849, p. 105 attribuisce il dipinto a Leonardo e fornisce l'*historique* che diventerà canonico per tutto il corso della storiografia otto e novecentesca; J. Cottini, *Examen du Musée du Louvre suivi d'observations sur les expertises en matière de tableaux*, Paris 1851, p. 32 considera il *San Giovanni* "un chef-d'œuvre du maître", cfr. anche pp. 31 e 88-89; mentre O. Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre*, Paris 1850, pp. 854-876, che contesta l'attribuzione a Leonardo del *Ritratto di Charles d'Amboise*, non fa alcun cenno al *San Giovanni*.

[6] "Bacchus, saint Jean et la Joconde, dirigent leurs regards vers vous; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, avenir, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi? Cette toile m'attire, m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent. […] 'Même curiosité du bien et du mal dans son saint Jean précurseur: un regard éblouissant qui porte lui-même la lumière et se rit de l'obscurité des temps et des choses; l'avidité infinie de l'esprit nouveau qui cherche la science et s'écrie: *Je l'ai trouvée!*' (Quinet). C'est le moment de la révélation du vrai dans une intelligence épanouie, le ravissement de la découverte, avec une ironie légère sur le vieil âge, enfant caduc. Ironie si légitime, que vous reverrez victorieuse, décidément reine du monde, dans les dialogues voltairiens de Galilée.
Il n'y a à dire qu'une chose, ceux-ci sont des dieux, mais malades. Nous n'en sommes pas à la victoire. Galilée est loin encore. Le Bacchus et le saint Jean, ces âpres prophètes de l'esprit nouveau, en souffrent, en sont consumés. Vous le voyez à leurs regards." (J. Michelet, *Histoire de France au Seizième siècle*, in *Œuvres complètes*, vol. VII, éditées par P. Viallaneix, Paris 1978, pp. 83-84). Ove non specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive. Ringrazio Michele Barbaro, Sara Di Lorenzi e Dacia Sciortino per l'aiuto nel reperimento di alcuni testi.

[7] E. Quinet, *Les révolutions d'Italie*, t. I, Paris 1848, *Avertissement*.

[8] La citazione riprende dove finisce il passo citato nell'*Histoire de France* di Michelet. "Le moment de la révélation du vrai dans une intelligence épanouie; le ravissement de la découverte mêlé à je ne sais quel retour sceptique. Je ne puis reconnaître là le prophète soumis, macéré du Christ de la passion. N'est-ce pas plutôt le génie curieux, inventif, avant-coureur de la renaissance, qui perce les ténèbres? Et ce doigt mystérieux levé dans la nuit, que montre-t-il au loin? quel avenir? quel inconnu? Est-ce le Christ rajeuni de Savonarole dans les eaux d'un autre Jourdain? Est-ce la voûte des cieux agrandie par Galilée? Est-ce la voile du vaisseau de Christophe Colomb? La religion de science, le verbe des temps nouveaux, éclatent dans le regard de ce nouveau précurseur" (E. Quinet, *Les Révolutions d'Italie*, t. II, Paris 1851, p. 212).

[9] "Le *Saint Jean* est une peinture énigmatique où il est bien difficile de reconnaître l'ascète farouche qui, les reins ceints d'une peau de bête, vivait au désert et s'y nourrissait de sauterelles. Cette figure sortant d'une ombre profonde et montrant du doigt le ciel, tandis que de l'autre main elle tient une croix de roseau, n'est certainement pas celle d'un homme. Le bras replié sur le corps cache, il est vrai, la poitrine, mais il est bien rond, bien délicat, bien blanc pour appartenir au sexe barbu. Quant à la tête, légèrement inclinée vers la gauche, ses traits rappellent singulièrement ceux de la Joconde. Ils ont cette expression voluptueuse et sardonique, cette malice inquiétante et cette impénétrabilité de sphinx que nul n'a exprimées comme le Vinci. Le renflement des pectoraux, nécessité par la compression qu'exerce le bras sur la chair, simule avec ambiguïté la rondeur commençante d'une gorge féminine, et la peau d'agneau cache le reste. Les cheveux sont longs et bouclés. Il n'est pas impossible que Léonard de Vinci ait sous ce travestissement sacré, dont on trouverait d'ailleurs beaucoup d'exemples, représenté le type de beauté qui le préoccupait et lui inspirait au moins un amour d'artiste. Le *Saint Jean* serait donc avec des déguisements, pour dérouter le vulgaire, un second portrait de Monna Lisa plus idéal, plus mystérieux et plus étrange encore que l'autre, un portrait dégagé de la ressemblance littérale et peignant l'âme à travers le voile du corps" (T. Gautier, *Le Louvre*, in *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris 1867[2], p. 340). Un precedente alla lettura di Gautier si trova in L. Viardot, *Les musées de France, Paris, guide et mémento de l'artiste et du voyageur*, Paris 1855, p. 26, dove viene notata la femminilità del *San Giovanni*; in [C.] Lachaise, *Manuel pratique et raisonné de l'amateur de tableaux*, Paris 1866, p. 32, *San Giovanni* e *Gioconda* figurano accanto, come i capolavori maggiori di Leonardo. Nel 1882, a dieci anni dalla morte di Théophile Gautier, viene pubblicata a suo nome una *Guide de l'amateur du Musée du Louvre, suivi de la vie et des œuvres de quelques peintres*, Paris 1882, che dovrebbe esser composta a partire dallo scritto citato, inserito all'interno di una celebre guida di Parigi pubblicata in occasione dell'Esposizione universale del 1867, e da altri lavori non specificati, stando a C. Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, t. II, Génève 1968 (ristampa dell'edizione Paris 1887), p. 340. Ma nella citata *Guide de Paris* non si ritrova il brano pubblicato nel 1882 sul *San Giovanni*, che si trova spesso citato (cfr. in E. Villata, *"Forse il più importante di tutti i quadri"...*, cit., p. 96) in luogo di quello qui riportato.

[10] "Nessuno penserebbe di poter cercare nel deserto le sue brune carni delicate e la sua femminea capellatura; e in tanto l'ambiguo suo sorriso vorrebbe farci intendere qualcosa ch'è assai lontano dal gesto o da particolari esteriori" (W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, London 1873, trad. it. [di A. De Rinaldis] *Il Rinascimento. Studi d'arte e di poesia*, Napoli 1925, citato in E. Villata, *"Forse il più importante di tutti i quadri"...*, cit., p. 95).

[11] Fra gli scrittori esoterici infatuati del *San Giovanni*, ai nomi di Jean Péladan e Paul Vuillaud, i cui testi sono analizzati in S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo...*, cit., pp. 73-83 e 93-97 e in E. Villata, *"Forse il più importante di tutti i quadri"...*, cit., pp. 107-108, va aggiunto quello di Paul Sédir, che nel 1926 pubblica uno scritto in cui il *San Giovanni*, paragonato prima all'Alcibiade di Platone, viene immaginato sulle rive del Gange, in mezzo ai bramini, finché un dialogo fra l'autore e il dipinto non genera uno scorrere di continue invocazioni e inneggiamenti a figure mitologiche o religiose. Cfr. P. Sédir, *Le Saint Jean-Baptiste du Vinci*, in "Le Voile d'Isis", n. spécial 76/1926, pp. 229-231.

[12] G. Flaubert, *Correspondance III (janvier 1859 - décembre 1868)*, édition établie par J. Bruneau, Paris 1991, p. 580.

[13] "La fatalité s'est acharnée à détruire les plus importants ouvrages de Léonard de Vinci" (C. Clément, *Michel Ange*, *Léonard de Vinci*, *Raphaël*, Paris-Bruxelles 1861, p. 203).

[14] In materia di attribuzione, Clément, il cui lavoro si avvale anche della monografia di J. Rigollot, *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris 1849, è meno restrittivo di Waagen e non dubita dell'autografia della *Vergine delle Rocce*, della *Sant'Anna* e del *Bacco-San Giovanni*. Cfr. E. Villata, *"Forse il più importante di tutti i quadri"...*, cit., pp. 93-94.

[15] "Je voyais ses lèvres folles et souriantes, ses yeux enivrés, ses abondants cheveux d'or, et j'entrai dans la ville éternelle, l'esprit hanté par le fantôme du faux dieu de tous les temps" (ivi, p. 223).

[16] "L'ho visto appassionarsi soltanto per le tele di Gustave Moreau, il cui talento laborioso aveva una grande parentela col suo" (E. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Paris 1881, p. 218, citato in G. Flaubert, *Opere*, a cura di G. Bogliolo, vol. II, Milano 2000, pp. 1788-1789. Le note ai *Tre racconti* sono a cura di P. Toffano). Senza autorizzare alcuna induzione di rapporti, la predilezione di Flaubert per Gustave Moreau apre un piccolo spiraglio fra lo scrittore e il *San Giovanni*. È noto che nella casa del pittore si trovava una riproduzione fotografica dell'opera di Leonardo. "Dans le vestibule du rez-de-chaussée, auprès d'une reproduction photographique du *Saint Jean* de Léonard, dont le mystère le devait séduire [*sic*]" (*Exposition Gustave Moreau*, préface de R. de Montesquiou, Paris 1906, p. 13).

[17] G. Flaubert, *Erodiade*, trad. it. G. Raboni, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 902, 904. "Un être humain était couché par terre sous de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos. Il se leva. Son front touchait à une grille horizontalement scellée; et, de temps à autre, il disparaissait dans les profondeurs de son antre. […] Mais la voix se fit douce, harmonieuse, chantante. Il annonçait un affranchissement, des splendeurs au ciel, le nouveau-né un bras dans la caverne du dragon, l'or à la place de l'argile, le désert s'épanouissant comme une rose" (G. Flaubert, *Hérodias*, in *Œuvres complètes*, préface par J. Bruneau, présentation et notes de B. Masson, t. II, Paris 1964, p. 193).

[18] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VII/3, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. it. S. Giametta, Milano 1975, p. 149.

[19] [C. Baroni], recensione a M. Kaubisch, *Erkenntnis und Liebe. Leonardo, Goethe, Bach*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XV-XVI, 1935-1939, pp. 354-355.

[20] M. Kaubisch, *Erkenntnis und Liebe. Leonardo, Goethe, Bach*, Dresden 1937, p. 11. Ringrazio Mario Gulli per il reperimento del testo e la traduzione dal tedesco.

[21] L'idea che Leonardo avesse dimorato a lungo in Oriente (dal 1477 all'arrivo a Milano) non è una suggestione letteraria nietzschiana, deriva in realtà da un articolo di Jean Paul Richter pubblicato nel 1881 e che suscitò una pronta polemica tra gli studiosi di Leonardo. Il primo a smentire le tesi del Richter fu Charles Mollien Ravaisson, mentre Gustavo Frizzoni accolse favorevolmente le idee dello studioso tedesco. Nell'importante *The literary works of Leonardo da Vinci*, una delle prime antologie di scritti di Leonardo, curata dal Richter nel 1883, in testa al capitolo *Letters* viene posta la lettera al "Diodario di Siria", sulla quale lo storico fondava l'idea del supposto viaggio in Oriente (J.P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, vol. I, London 1883, pp. 385-392). Ma l'ipotesi di Richter crolla definitivamente nel 1884, quando l'esploratore Douglas Freshfield dimostra che i riferimenti all'Oriente negli scritti di Leonardo sono puramente letterari e non possono riferirsi a un viaggio effettivamente compiuto. È probabile che Nietzsche, filologo di formazione, nel 1885 fosse a conoscenza delle ipotesi sul viaggio in Oriente, che circolavano per la prima volta in quegli anni, anche nelle antologie di scritti di Leonardo da poco tempo a disposizione degli uomini di cultura, ma non fosse al corrente delle confutazioni e delle riserve espresse dagli studiosi. Un caso, né unico né raro, di un errore di interpretazione fondato sostanzialmente sulla cattiva filologia. (La ricostruzione delle ricerche sul viaggio in Oriente di Leonardo è stata condotta sulla base dell'impareggiabile *Bibliografia vinciana* redatta da Ettore Verga nel 1930. E. Verga, *Bibliografia vinciana*, t. I, Bologna 1930, pp. 252-254, 274. Gli articoli recensiti sono: J.P. Richter, *Lionardo da Vinci im Orient*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", XVI, Leipzig 1881; G. F[rizzoni], *Leonardo da Vinci nell'Oriente*, in "La Perseveranza", 26, V, Milano 1881; C.M. Ravaisson, *Les écrits de Léonard de Vinci*, in "Gazette des beaux Arts", XXIII, Paris 1881; C. Wilson, *Notes on the Physical and historical Geography of Asia Minor made during Journeys in 1879-82*, in "Proceedings of the Royal geographical Society and monthly Record of Geography", VI, London 1884, pp. 323-325.)

[22] A. Gide, P. Louÿs, P. Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, édition établie et annotée par P. Fawcett et P. Mercier, Paris 2004, pp. 240-241.

[23] A. Gide, *Journal I 1887-1925*, édition établie, présentée et annotée par E. Marty, Paris 1996, pp. 49-51.

[24] Per la ricezione in Proust del *Léonard de Vinci* di Séailles, cfr. A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris 1981, pp. 93-95; per i punti di contatto tra Séailles e Valéry nella concezione del genio, cfr. S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo...*, cit., p. 111, n. 52.

[25] A. Henry, *Marcel Proust...*, cit., pp. 82-86.

[26] "La nature est le précurseur, l'esprit est le Verbe. *Saint Jean* (Louvre) émerge des ombres transparents, lumière obscure plutôt que ténèbres, qui peu à peu vont s'atténuant jusqu'aux clartés de la poitrine, du bras, du vi-

sage, de ce qui pense et parle. Il est jeune, charmant, plein de l'ardeur de vivre. Sa surprise de ce qu'il aperçoit de lui-même fait sa curiosité de ce qu'il en ignore. Sa beauté est celle de la nature, infinie, complexe, inquiétante. Ses yeux attirent, semblent se creuser sous le regard; son sourire, où se croisent l'ironie et la tendresse, la douceur et la cruauté, refuse ce qu'il promet. Cet être mêle la grâce de la bête innocente à l'anxiété de la conscience qui s'éveille. Il enveloppe ce qui fut et ce qui sera; il n'a pas le mot de sa propre énigme: seul, ce qu'il commence, ce qu'il n'achève pas l'explique. De sa droite levée, le doigt étendu, il montre le chemin ouvert, ce qui n'est pas, ce qui peut être, l'idéal incertain qu'il pressent et qu'il annonce. Ainsi la nature, lentement, d'harmonies en harmonies, s'élève vers la conscience par la beauté; elle est la grande tentatrice, elle semble s'offrir et tous les biens de la vie, mais d'un mouvement comme involontaire, elle montre le vrai chemin, celui qui monte, et elle ne donne qu'à l'esprit qui lui révèle ses propres secrets et par l'effort vers l'idéal lui apprend ce qu'elle cherche, la continue en la dépassant" (G. Séailles, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant (1452-1519). Essai de biographie psychologique*, Paris 1892, pp. 484-485). S. Migliore cita lo stesso passaggio, apparso in rivista, G. Séailles, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, in "Revue des deux Mondes", LXII, 3, 15 mai 1892, pp. 302-330, in S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo...*, cit., p. 69, n. 18.

[27] M. Proust, *I piaceri e i giorni*, trad. it. M. Bongiovanni Bertini e S. Venuti, Torino 1988, p. 6. "Mais si la grâce de votre fierté appartenait de droit à l'art d'un Van Dyck, vous releviez plutôt du Vinci par la mystérieuse intensité de votre vie spirituelle. Souvent, le doigt levé, les yeux impénétrables et souriants en face de l'énigme que vous taisiez, vous m'êtes apparu comme le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard. Nous formions alors le rêve, presque le projet de vivre de plus en plus l'un avec l'autre, dans un cercle de femmes et d'hommes magnanimes et choisis, assez loin de la bêtise, du vice et de la méchanceté pour nous sentir à l'abri de leurs flèches vulgaires" (M. Proust, *Les plaisirs et les jours*, Paris 1924, pp. 12-13).

[28] Valéry non nasconde affatto che, nel suo articolo, il nome di Leonardo non sia altro che un pretesto per analizzare il funzionamento dello "spirito universale", che si impegna a costruire e non soltanto a descrivere: "Mi propongo di immaginare un uomo di cui sarebbero apparse azioni così distinte che se mi soffermo a supporre dietro di esse un pensiero, non riesco a vederne di più estesi. [...] A questa creatura del pensiero manca un nome, che serve a contenere l'espansione di termini ormai così lontani da non poter essere afferrati. E nessuno mi sembra più adatto di quello di *Leonardo da Vinci*" (P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, a cura di S. Agosti, Milano 2002, pp. 13-14). "Je me propose d'imaginer un homme de qui auraient paru des actions tellement distinctes que si je viens à leur supposer une pensée, il n'y en aura pas de plus étendue. [...] Un nom manque à cette créature de pensée, pour contenir l'expansion de termes trop éloignés d'ordinaire et qui se déroberaient. Aucun ne me paraît plus convenir que celui de *Léonard de Vinci*" (P. Valéry, *Les divers essais sur Léonard de Vinci*, Paris 1931, pp. 53-55).

[29] "Credo di non poter fornire esempio più divertente circa le attitudini generali nei riguardi della pittura, di quello del famoso 'sorriso della Gioconda', cui l'epiteto di 'misterioso' sembra annesso in modo irrevocabile" (P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, cit., p. 49). "Je ne pense pas pouvoir donner un plus amusant exemple des dispositions générales à l'égard de la peinture que la célébrité de ce 'sourire de la Joconde', auquel l'épithète de 'mystérieux' semble irrévocablement fixée" (P. Valéry, *Les divers essais...*, cit., p. 95).

[30] Per il rapporto di Valéry con Leonardo e con gli studi leonardeschi cfr. N. Celeyrette-Pietri, *Léonard, avant, après l'*Introduction, in *Valéry et Léonard: le drame d'une rencontre. Genèse de l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, a cura di C. Vogel, Frankfurt sur Main 2007, pp. 184-186. Nello stesso volume cfr. il contributo di P. Cattani, *Traces du dialogue de Valéry avec la critique vincienne dans le dossier génétique*, pp. 203-216.

[31] "Gli artisti e gli appassionati d'arte che avranno sfogliato queste pagine nella speranza di ritrovare qualcuna di quelle impressioni che hanno provato al Louvre, a Firenze o a Milano, mi vorranno scusare della delusione che procuro loro. Tuttavia ritengo di non essermi troppo allontanato, malgrado l'apparenza, dall'oggetto della loro predilezione. Credo, al contrario, di avere sfiorato il problema, capitale per loro, della composizione" (P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, cit., pp. 59-60). "Les artistes et les amoureux d'art qui auraient feuilleté ceci dans l'espoir d'y retrouver quelques-unes des impressions obtenues au Louvre, à Florence ou à Milan, devront me pardonner la déception présente. Néanmoins je ne crois pas m'être trop éloigné de leur occupation favorite, malgré l'apparence. Je pense, au contraire, avoir effleuré le problème, capital pour eux, de la composition" (P. Valéry, *Les divers essais...*, cit., p. 108).

[32] P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, cit., p. 37. "Il a le secret de composer des êtres fantastiques dont l'existence devient probable, où le raisonnement qui accorde leurs parties est si rigoureux qu'il suggère la vie et le naturel de l'ensemble. Il fait un christ, un ange, un monstre en prenant ce qui est connu, ce qui est partout, dans un ordre nouveau, en profitant de l'illusion et de l'abstraction de la peinture, laquelle ne produit qu'une seule qualité des choses, et les évoque toutes" (P. Valéry, *Les divers essais...*, cit., pp. 81-82).

[33] P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, cit., p. 39. "Son émotion s'élude en le délice de visages purs que fripe une moue d'ombre, en le geste d'un dieu qui se tait" (P. Valéry, *Les divers essais...*, cit., p. 84).

[34] P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, cit., p. 40. "Et la face, cette chose éclairante, éclairée, la plus particulière des choses visibles, la plus magnétique, la plus difficile à regarder sans y lire, le possède. [...] Autour des yeux, points fixes dont l'éclat se change, il fait jouer et se tirer jusqu'à tout dire, le masque où se confondent une architecture complexe et des moteurs distinctes sous l'uniforme peau" (P. Valéry, *Les divers essais...*, cit., p. 85).

[35] Una ricostruzione dei libri su Leonardo utilizzati da Freud, delle reazioni che suscitò il suo scritto e dei suoi chiarimenti e ampliamenti successivi si può trovare in S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo...*, cit., pp. 121-136.

[36] Tutto il primo capitolo, prima che Freud si lanci nei suoi tentativi di interpretazione tanto criticati, mantiene intatta la sua forza problematica. Cfr. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere 1909-1912: casi clinici e altri scritti*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. Musatti, trad. it. E. Luserna, vol. 6, Torino 1974, pp. 75-92.

[37] "Nei paragrafi precedenti ho indicato come possano giustificarsi tale descrizione del processo evolutivo di Leonardo, simile articolazione della sua vita e spiegazione del suo ondeggiare tra arte e scienza. Se così facendo desterò, anche tra gli amici e conoscitori della psicanalisi, l'impressione che ho semplicemente scritto un romanzo psicanalitico, risponderò che anch'io non esagero la certezza dei miei risultati. Al pari di altri, ho subito l'attrazione di quest'uomo grande e misterioso, nella cui natura ci pare di avvertire potenti passioni mosse dalle pulsioni, che pure riescono a manifestarsi soltanto in modo così stranamente attutito" (S. Freud, *Un ricordo d'infanzia...*, cit., pp. 144-145).

[38] "Ma che cosa è altro la psicanalisi se non un movimento a spola tra l'inconscio, il non-detto e mai del tutto dicibile e il suo 'dichiararsi', 'schiarirsi', diventare parola e infine identificazione risanatrice del proprio vero volto? Anche per questo è naturale che Freud trovi una sua collocazione sul terreno della 'grande lotta' letteraria (essendone solo in parte consapevole: ma sarà vero?) del nostro secolo, ponendosi quasi come *pivot*, ago della bilancia all'interno della bipolarità, o linee contrastanti sopraccennate [le due linee della 'poesia del Novecento', quella dell'isteria, del corpo, della ribellione psichica allo stile, simboleggiata da Artaud, e quella del rigore della forma, che Zanzotto fa invece risalire a Mallarmé]. Tanto più che egli, quando descriveva i suoi casi clinici, diventava un grande scrittore; diventava l'elaboratore di uno stile quanto mai nuovo, adatto a quella che era l'espressione quasi di una 'nuova narratologia', dando forma quasi ad un nuovo genere letterario, e raggiungendo una perfezione anche letteraria che gli fece meritare il premio Goethe" (A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni "fondanti" (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano 1999, pp. 1342-1343).

[39] S. Freud, *Un ricordo d'infanzia...*, cit., pp. 127-128.

[40] "Leonardo poteva dunque voler dire soltanto che l'amore praticato dagli uomini non è l'amore vero, impeccabile; che si *dovrebbe* amare in modo da trattenere l'affetto, da sottometterlo al travaglio del pensiero e da lasciarlo libero solo dopo che avesse superato l'esame della riflessione. E allo stesso tempo noi comprendiamo che egli vuol farci credere che in lui è così: sarebbe desiderabile che tutti gli altri trattenessero l'amore e l'odio nello stesso suo modo" (ivi, p. 85).

[41] M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. F. Calamandrei e N. Neri, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, Torino 1946-1951, pp. 904-905. "Nous étions sortis du petit bois et avions suivi un lacis de chemins assez peu fréquentés où Andrée se retrouvait fort bien. 'Tenez, me dit-elle tout à coup, voici vos fameux Creuniers, et encore vous avez de la chance, juste par le temps, dans la lumière où Elstir les a peints.' Mais j'étais encore trop triste d'être tombé pendant le jeu du furet d'un tel faîte d'espérances. Aussi ne fut-ce pas avec le plaisir que j'aurais sans doute éprouvé sans cela que je pus distinguer tout d'un coup à mes pieds, tapies entre les roches où elles se protégeaient contre la chaleur, les Déesses marines qu'Elstir avait guettées et surprises, sous un sombre glacis aussi beau qu'eût été celui d'un Léonard, les merveilleuses Ombres abritées et furtives, agiles et silencieuses, prêtes au premier remous de lumière à se glisser sous la pierre, à se cacher dans un trou et promptes, la menace du rayon passée, à revenir auprès de la roche ou de l'algue dont, sous le soleil émietteur des falaises et de l'Océan décoloré, elles semblent veiller l'assoupissement, gardiennes immobiles et légères, laissant paraître à fleur d'eau leur corps gluant et le regard attentif de leurs yeux foncés" (M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, t. II, Paris 1988, pp. 277-278).

[42] È giustamente stato notato quanto questo passo sia denso di riferimenti alla pittura impressionista, per quanto riguarda la figurazione del paesaggio marino. Eppure credo che, nel fulmineo rimando di questa pagina, più che caratterizzare Leonardo come "le plus impressioniste des grands peintres italiens", Proust si riferisca alle velature sottili e scure e al senso luministico della sua pittura. Cfr. A. Beretta Anguissola, *Proust et les peintres italiens*, in *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, catalogo della mostra, a cura di J.-Y. Tadié (Paris, 1999-2000), Paris 1999; Id., ad vocem *Léonard de Vinci*, in *Dictionnaire Marcel Proust*, a cura di A. Bouillaguet e B.G. Rogers, Paris 2004, pp. 1047-1048.

[43] P. Müller-Walde, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci I*, in "Jahrbuch Der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen", vol. XIX, 1898, pp. 225-252.

[44] K. Clark, C. Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, vol. I, London 1968, pp. 27-28. Per un aggiornamento bibliografico, cfr. E. Villata, *Il San Giovanni Battista di Leonardo: un'ipotesi per la cronologia e la committenza*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXVII, 1997, p. 192, n. 4.

[45] K. Clark, C. Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci...*, cit., p. 111.

[46] *Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione critica A. Marinoni, vol. II, Firenze 2006 (ristampa dell'edizione pubblicata a Firenze, 1973-1980), pp. 934-935.

[47] Ivi, p. 715.

[48] Ivi, p. 687.

[49] L. Cogliati Arano, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia all'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, 1966), Milano 1980, p. 95; E. Villata, *Il San Giovanni Battista di Leonardo...*, cit., p. 192, n. 6.

[50] C. Lloyd, *A catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977, pp. 91-93 e tav. 68.

[51] Questa copia viene citata anche in Seymour de Ricci, *Description raisonnée des Peintures du Louvre, I, Italie et Espagne*, Paris 1913, p. 106, in cui si dubita se sia di proprietà Hawebrun (trascrivendo Havebrun) e non appartenga invece alla collezione Hewetson; è discussa e riprodotta in P. Sarazin, *Der Verkündingungsengel des Leonardo da Vinci*, Basel 1917, pp. 36-37; mentre nel catalogo della mostra *Hommage à Léonard*, Paris 1952, p. 49, viene ripresa la menzione del 1913.

[52] E. Möller, *Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels und seine Kompositionen des S. Johannes-Baptista*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", IV, 1911, pp. 529-545.

[53] Così Longhi si esprime nel 1917, recensendo gli studi del Sirèn: "È certo che un criterio più largo ed equanime s'è venuto afforzando di recente attorno ai problemi d'autenticità leonardesca; e il Sirèn, che nella prima edizione s'era mostrato piuttosto restio, aderisce ora in gran parte a questo nuovo criterio, così da riconoscere ampiamente la mano di Leonardo nell'*Annunciazione* degli Uffizi, così da ritenere totalmente di Leonardo la *Madonna Benois* ora all'Eremitaggio di Pietrogrado (e si consente) e il *San Giovanni Battista* del Louvre (ed è difficile aderire)" (R. Longhi, recensione a O. Sirèn, *Leonardo da Vinci, The Artist and the man*, New Heaven 1916, in "L'Arte", 1917, pp. 58-59, ora in *Scritti giovanili 1912-1922*, in *Opere complete*, vol. I, Firenze 1961, p. 347). Per una rassegna delle opinioni sull'autografia del *San Giovanni* cfr. E. Villata, *"Forse il più importante di tutti i quadri"...*, cit., pp. 102-111.

[54] W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929; K. Clark, *Leonardo da Vinci – An account of his development as an artist*, Cambridge 1939.

[55] Un dossier conservato all'Archives des Musées Nationaux di Parigi [P 11 X 1939 (Juin - Décembre)] contiene tutta la corrispondenza, durata più di due anni, tra il comitato organizzatore della mostra e il Louvre.

[56] *Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra, Milano 1939, pp. 167-169.

[57] G. Piovene, *Un uomo che disegna*, in "Corriere della Sera", a. XVII, 9 maggio 1939, p. 3; C. Alvaro, *Le macchine inventate da Leonardo ricostruite sui disegni originali*, in "La Stampa", 13 aprile 1939, ora in *Scritti dispersi: 1921-1956*, a cura di M. Strati, Milano 1995, pp. 640-647.

[58] C.E. Gadda, *La "Mostra leonardesca" di Milano*, in "Nuova Antologia", a. 74, vol. CDIV, f. 1618 (16 agosto 1939), pp. 470-479, ora in *Saggi, giornali, favole e altri scritti I. Opere complete di Carlo Emilio Gadda*, a cura di D. Isella, Milano 1991, p. 415.